

EL SIGNIFICADO DE LA OBRA DE FABRE EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Universidad de Alcalá

Cuando hablamos de historiografía hablamos de la recopilación de escritos sobre un tema determinado, de su estudio y de su crítica. Esto lo hacemos desde un tiempo y una visión determinados que no corresponden generalmente a los de la época que estudiamos, ya que empleamos una determinada "perspectiva histórica".

Así por ejemplo, para tratar el tema de la historiografía sobre la alegoría en la pintura, recopilamos escritos sobre este tema, los estudiamos y hacemos su crítica, en base a los datos obtenidos por otros caminos y a los que nos proporcionan las propias obras alegóricas contemporáneas.

Un momento muy importante para el tema de la alegoría es el paso del barroco al neoclasicismo que supone un cambio profundo en la estética y que se presenta muy frecuentemente en nuestro país como el cambio del lenguaje alegórico en nuestra pintura, ejemplificando este cambio en el conjunto más importante de los realizados en este momento: las pinturas del Palacio Real de Madrid, en las que además interviene directa e indirectamente uno de los teóricos más importantes del neoclasicismo, Mengs.

Si revisamos la historiografía habitual sobre el tema podremos confirmar este cambio.

La obra clave para el tema de la alegoría en este período, es el *Ensayo sobre la alegoría* de Winckelmann, publicado en alemán en 1766 y traducido muy pronto al francés (*Essai sur l'allégorie*)¹.

El Ensayo de Winckelmann es la obra fundamental para entender el sentido neoclásico de la alegoría y consecuentemente el cambio del lenguaje alegórico en relación con el barroco. En ella Winckelmann define y trata la alegoría como concepto general, las distintas clases de alegoría que pueden ofrecerse al artista, las alegorías dudosas, las imposibles, las alegorías perdidas del mundo antiguo y la alegoría moderna, en que consiste y como debe hacerse correctamente, dentro del espíritu de la antigüedad.

¹ *Essai sur l'allégorie principalement à l'usage des artistes*, en *De l'allégorie ou Traité sur cette matière par Winckelmann, Addison, Sulzer, etc.* Paris. An VII de la République Française, I. Utilizamos la edición francesa en este trabajo por ser la que utiliza Fabre como veremos más abajo.

Para Winckelmann la alegoría es un lenguaje universal que expresa ideas por medio de imágenes, algo que difiere de lo que se quiere indicar y señala que “una obra sobre alegoría es lo que otros han llamado Iconología”².

La alegoría para Winckelmann debe ser inteligible por sí misma, sin necesidad de incluir inscripciones interpretativas, cosa que tampoco se hacía en el mundo antiguo. En la antigüedad solo se utilizaba para cosas nobles, es decir, bellas y buenas (por eso, según Winckelmann, no nos ha llegado ningún monumento antiguo con representación de los vicios, por ejemplo) y su campo de acción es limitado, bien porque lo elevado de algunas ideas (por ejemplo la felicidad), hacía imposible su representación, (opinión avalada por Platón: “lo supremo no tiene imagen”), bien porque lo degradante de otras (por ejemplo la envidia), hacía igualmente imposible representarlas “sin sacrificar la nobleza del arte”.

Así pues, no ha de pensarse, según Winckelmann, que los artistas del mundo antiguo quisieran esconder una lección en cada figura que empleaban y consecuente con esto, él se muestra también contrario a la aplicación de un sentido alegórico a todo el arte.

Mientras en la antigüedad pueden darse alegorías concretas (que tienen relación con lo representado) y abstractas (que no la tienen) —como las que aparecen en las medallas que presentan dioses o figuras alegóricas acompañando a los personajes de la historia griega o romana— ésto no debe aceptarse en relación con la historia moderna, por lo que imágenes de dioses, admisibles por ejemplo en la historia de Troya, no lo son para la de María de Medici pintada por Rubens, que Winckelmann rechaza.

Hay pues una diferencia fundamental entre la alegoría antigua y la moderna.

La mala alegoría moderna está representada para Winckelmann por las obras de Valeriano (*Hieroglyphica*), Ripa y Boudard, (*Iconología*). La primera se basa más en escritos que en imágenes sacadas de monumentos, lo que indica que es obra mal fundada, basada en flojas conjeturas y con gran cantidad de razonamientos inútiles “que solo sirven para aumentar su volumen”.

Ripa por su fama puede considerarse, según Winckelmann, el “manual de los artistas” en una época oscura en la que los artistas lo eran igualmente. Contrariamente a lo que ocurría en el clasicismo (Rafael), que tomaba como modelos los de la antigüedad, en el barroco “parecía que todo lo antiguo era despreciable”³ y para representar una historia de aquel tiempo no se tomaban en consideración ni los monumentos ni la literatura clásica. Los modelos de Ripa corresponden en ocasiones a ideas que no se pueden expresar de una manera más ridícula.

Boudard —cuya obra se publica en 1759— no le merece mayor indulgencia y señala que la mayor parte de sus imágenes pertenecen a Ripa y las que toma de la antigüedad son incorrectas porque no se molesta ni siquiera en consultar a los autores cuyas imágenes copia.

Winckelmann realiza una crítica feroz de las obras manieristas y barrocas basándose en su desprecio total por las obras y los textos clásicos.

No obstante, hay también una buena alegoría moderna “una nueva alegoría” a la que Winckelmann dedica muchas páginas de su libro.

Esta nueva alegoría ha de tener tres cualidades: sencillez (la imagen debe expresar lo que representa con el menor número de signos posibles “explicar mucho con poco”), claridad (relativa sin embargo, pues no se puede pedir que a primera vista la obra sea comprendida por aquellas personas desprovistas de conocimientos adecuados para este tipo de lenguaje) y gracia (representar temas que no sean inadecuados, ya que el arte buscar agradar y deleitar, por tanto no deben representarse temas de mal gusto, terribles ni exagerados). Es decir, que aunque la literatu-

² Ibidem, pág. 22.

³ Ibidem, pág. 71.

ra represente imágenes como las gorgonas de Esquilo o los diablos de Milton, el arte no puede hacerlo y cita como ejemplo la figura de la herejía “que modernamente ha sido representada por los artistas con las formas más horribles y de peor gusto, como se puede ver en San Pedro de Roma”.

Los modelos que Winckelmann propone para la composición de alegorías nuevas han de inspirarse en descripciones literarias que provengan de la literatura griega y romana o en obras artísticas de la antigüedad, incluso las imágenes correspondientes a aspectos desagradables o tristes como el desprecio, el duelo, la crítica, deberán representarse por objetos gratos extraídos de textos que hagan referencia al significado ingrato que se ha de representar.

Mengs se expresa en el mismo sentido que Winckelmann, rechazando la representación de personajes alegóricos en el sentido de inventar seres híbridos que no existen en la naturaleza, en clara referencia a los modelos ofrecidos por Ripa y demás iconologistas: “los asuntos que quiera tratar el pintor deben ser elegidos... de entre las cosas que ofrece la Naturaleza. Existan estos o no existan, siempre deben ser posibles”⁴.

Esta misma opinión contra la alegoría barroca la podemos ver expresada en académicos españoles comenzando por Vicente Pignatelli, para quien los personajes alegóricos son “fantasmas que concibió la extravagancia y abortó alguna desarreglada imaginación como en los cuadros de Rubens”⁵, (coincidiendo también con el alemán en el juicio adverso al gran pintor flamenco).

Antonio Ponz, en su famoso *Viaje de España*, publicado a partir de 1772, define las figuras alegóricas como “ciertos personajes, que á veces solo existen en la imaginación de los Pintores, y de los poëtas, los quales les han dado nombre, cuerpo, u otros atributos, habiendo logrado los Reynos, Provincias, y Ciudades, las virtudes y los vicios, los rios, los vientos, las estaciones, y otras mil cosas el privilegio de personalidad, mediante su fantasía, hallándolo todo a la mano en los almacenes de Cesar Ripa, Cartaro y otros”⁶.

Antonio Rejón de Silva, en 1786 expresa su opinión sobre la alegoría: “La Alegoría en la Pintura es la representación de un ser abstracto, de la Justicia, la Fortaleza, la Envidia, &c. o de una cosa inanimada como la España, un Río, &c. por medio de una figura humana. Hay algunas de estas, consagradas ya por el uso, y con sus respectivos atributos, á las quales no se puede mudar su significación; como la figura de una matrona con la espada y la balanza, que significa la Justicia, &c. otras puede inventar el Pintor; pero de modo, que inmediatamente se conozcan y comprhendan por medio de sus atributos, ó trage; pues de lo contrario sucederá lo que observamos en muchas pinturas á fresco de algunos Templos, y Edificios públicos, en donde son tan abundantes las Alegorías, y tan oscuras, que más parecen enigmas, que otra cosa”⁷. Aquí podemos ver muchos más extensamente la coincidencia de opinión con Winckelmann, cosa nada extraña si tenemos en cuenta que Rejón es el traductor de su *Historia del Arte en la Antigüedad*, traducción que dejó manuscrita a su muerte.

Ceán, se pronuncia sobre la alegoría al hablar de Lucas Jordán en su *Diccionario*, allí nos dice que “arrastrado por el mal gusto que reynaba entonces en la poesía y en la literatura introdujo

⁴ Apud Claude Bedat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pág. 232.

⁵ Ibidem, pág. 231-232.

⁶ *Viaje de España*, VI pág. 14-15.

⁷ Antonio Rejón de Silva, *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*, edición facsímil, Murcia, 1985, nota VIII, pág. 129-130. Obsérvese como Rejón distingue, igual que Winckelmann, entre alegorías antiguas y modernas. Como decimos más abajo, Rejón traduce una de las obras del autor alemán, cuyo manuscrito fue cedido a la academia de San Fernando por su viuda (Véase Bedat, *ob. cit.*, pág. 184 y n. 338).

en sus composiciones la oscuridad de las alegorías, la mezcla de historia y mitología y la confusión de mil figuras reales, fingidas y fabulosas, personificando hasta las cosas ideales”⁸.

Así pues, teniendo en cuenta estos textos podría pensarse que en efecto, se produce un cambio profundo del lenguaje alegórico en España a finales del siglo XVIII, cambio que nos sitúa a la par de lo que ocurre en otras partes de Europa y que puede refrendarse además por la presencia en Madrid del pintor Mengs y constatarse en los frescos realizados en el Palacio Real bajo su dirección.

Y precisamente aquí es donde cobra importancia la obra de Francisco José Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, una obra escrita con un fin muy determinado: explicar lo representado en los frescos de palacio, para lo cual ha de bucear y descubrir los modelos, las fuentes y la intención de sus alegorías. Para esto recopila Fabre escritos de muy diversos tipos y expresa opiniones contemporáneas a las pinturas, lo que nos permite a nosotros realizar una de las tareas historiográficas importantes: la crítica de los textos.

El mismo autor indica que Fernando VII le encargó la explicación de las pinturas del palacio (realmente fue un ofrecimiento de Fabre aceptado por el rey en vista de su necesidad)⁹, obviamente porque él no las entendía y porque nadie podía explicárselas convincentemente.

Las pinturas correspondían a los reinados de sus padres y de su abuelo y tenían una gran importancia simbólico-representativa, que Fernando VII hubo de comprender perfectamente cuando él mismo tuvo que sugerir, (o mejor dicho, aprobar lo sugerido por otros, según veremos más adelante), los temas a representar en las bóvedas del mismo palacio, terminadas de decorar durante su reinado.

La descripción de Fabre es una descripción hecha a veces en contacto con el creador del programa, como ocurre en algunas pinturas contemporáneas al autor, y otras surgidas por la ausencia de noticias explicativas sobre lo representado, como ocurre con pinturas del pasado. Así pues, Fabre debe improvisar un método y sacar unas conclusiones.

Para realizar su tarea, Fabre recurre a varios trabajos instrumentales: fuentes literarias, manuales iconológicos (textos que sugieren y explican imágenes en relación con un significado), repertorios iconográficos (imágenes que por similitud identifican lo representado) y libros que tratan el aspecto teórico de la alegoría, a fin de fundamentar su interpretación. Con esto Fabre amplía nuestra historiografía sobre el tema de la alegoría y permite una crítica más sólida.

Las fuentes literarias citadas por Fabre proceden en su mayor parte de la literatura griega y romana (Homero, Apolodoro, Pausanias, Diodoro, Plutarco, Virgilio, Ovidio, Horacio, Catulo, Varron, Macrobio...). Se trata sin embargo de autores y citas tomados de los tratados de numismática e iconología, ya que cuando ha de hacer una larga cita, a propósito de una narración determinada, por ejemplo, de la *Eneida* en relación con la bóveda de Eneas pintada por Tiépolo, él mismo declara la traducción castellana empleada, confirmando así su no dominio del latín y por tanto la dificultad de acceder directamente a la mayoría de los autores citados anteriormente.

Para los asuntos de historia de España, la fuente utilizada es la famosísima *Historia general de España* del Padre Mariana que, desde su aparición en 1601, es la fuente principal para los temas nacionales hasta bien avanzado el siglo XIX.

Otro tipo de obras empleadas por Fabre son las recopilaciones y tratados de mitología entre los que aparecen autores antiguos como Fulgencio y “modernos” como Boccaccio, Rabisio Textor y Cartari, citados en paralelo por Fabre a pesar de sus disparidades cronológicas. El trata-

⁸ Tomo II, pág. 339-340.

⁹ Sobre este tema véase más extensamente: Rosa López Torrijos, “José Francisco Fabre y las alegorías del Palacio Real de Madrid” (en prensa).

do de este último autor (*de imaginicolla sposizione degli dei degli antichi*), junto a los de Valeriano y Ripa y al del español Francisco de Vitoria (*Teatro de los dioses*) forman el conjunto más importante de manuales iconológicos empleados por Fabre y son los utilizados ininterrumpidamente desde el renacimiento y el barroco.

Sirviendo de enlace entre éste y el siguiente apartado están las obras relativas a numismática (*Sicilia numismática*, Vico, - Antonio Agustin) que son utilizadas tanto para justificar el “clasicismo” de las imágenes como para explicar su sentido.

Hasta aquí, como vemos, hay poco de novedad y mucho de continuidad en lo que respecta a la fundamentación y explicación de las alegorías.

Las novedades corresponden a obras más próximas en fecha al autor, como son la *Iconología* de Boudard (1759) y la *Iconologie par figures* de Gravelot y Cochin (1791) que, sin embargo, son revisiones parciales de Ripa creadas dentro de su mismo espíritu, aunque añadiendo algunas imágenes. Sin ilustraciones pero con clara influencia de Ripa es también *Le Manuel des artistes et des amateurs*.

El siguiente apartado importante en las citas de Fabre es el relativo a repertorios iconográficos. En éste aparecen exclusivamente imágenes correspondientes a obras de la antigüedad clásica, bien tomadas de medallas y monedas, bien de relieves, estatuas y monumentos recogidos por autores de los siglos XVI (Apiano), XVII (Montfaucon) y con mucho más peso del XVIII (*Museo Herculano* y *Pinturas antiguas de Herculano*), relativas a las excavaciones promovidas por el propio abuelo de Fernando VII.

Resulta curioso comprobar como se ofrecen a los artistas, con gran sentido neoclásico, repertorios iconográficos procedentes únicamente de monumentos de la antigüedad que garanticen su autenticidad, y para explicar el sentido de sus imágenes (es decir, la alegoría) se utilizan textos preferentemente barrocos, que recogen tradiciones muy variadas y que difunden a su vez imágenes espúreas que al ofrecerse igualmente al artista contradicen la pretendida autenticidad clásica del conjunto.

Finalmente, el último apartado de textos empleados por Fabre se refiere a autores que se manifiestan concretamente sobre el tema fundamental de nuestro estudio: la alegoría. Aquí Fabre cita solo tres: Winckelmann, Ponz y Ceán, fundamentales para un trabajo historiográfico sobre la alegoría y cuya opinión hemos visto expresada más arriba.

Y aquí surge de nuevo la importancia historiográfica de la obra de Fabre.

En el aspecto teórico de la alegoría nuestro autor recurre a la opinión de aquellos autores que tratan del tema en sus escritos y que manifiestan una opinión radical respecto al cambio de lenguaje alegórico. El mismo expresa en ocasiones la misma opinión de Winckelman, así por ejemplo señala: “se debe observar que, por principio artístico, debe emplearse el menor número posible de figuras desagradables a la vista”¹⁰. Incluso en otro lugar indica tres condiciones que debe tener la alegoría para que sea oportuna: correspondencia del tema con el lugar en que se representa, unidad entre todo lo representado y claridad en el ajuste de las figuras con la idea a representar¹¹.

En el aspecto práctico, es decir, en la confrontación con las pinturas, nuestro autor ha de recurrir para comprenderlas a textos tradicionales que permiten —por alguna razón— explicar sus imágenes y dar un significado coherente al conjunto.

Observamos así como los manuales más rechazados por Winckelmann (Valeriano, Ripa y Boudard) son los más utilizados por Fabre, como las figuras híbridas denostadas por Mengs apa-

¹⁰ *Ob. cit.*, pág. 213, n° 2ª.

¹¹ A.G.P. Sección Administrativa, Leg. 423. Véase también Rosa López Torrijos, obra citada en nota 9.

recen en los techos cuya dirección tuvo, ¿veremos también aparecer en el palacio los modelos de Lucas Jordán?

He aquí una contradicción clara entre lo que se opina y lo que se hace en España respecto a la alegoría.

La última parte de nuestra crítica historiográfica vendría ahora de la confrontación con las pinturas.

Dejando aparte las pinturas de Giaquinto y Tiépolo que en este momento no nos interesan, revisaremos a modo de ejemplo algunas de las alegorías hechas por Mengs y sus seguidores.

Mengs pinta tres bóvedas en el palacio madrileño, composiciones complejas hechas dentro de la claridad, sencillez y gracia que indicaba Winckelmann, pero también con algunas contradicciones que vamos a ver a continuación.

Una de las bóvedas está dedicada a la Aurora, tema del que trata precisamente Winckelmann en el capítulo de la alegoría dedicado a los colores.

En este momento nos interesan exclusivamente dos representaciones de esta bóveda. Una la del Fraude, alegoría de algo desagradable que, según recuerda Winckelmann, ha de representarse omitiendo su inconveniencia. Mengs lo hace así, representando una figura que sostiene una máscara y un velo —atributos del engaño— pero sin ofrecer ningún aspecto poco amable de la figura en sí.

Otra imagen que nos interesa es la del carro de la Aurora, tirado por dos caballos, uno de color castaño amarillento y otro de color ceniza, precisamente los colores que Winckelmann indica para representar respectivamente el comienzo y el final del día: el amanecer y el crepúsculo.

Fabre en sus notas a esta alegoría no cita a Winckelmann¹² y señala respecto al Fraude que Ripa le da otros atributos que aquí no aparecen, según él “para diferenciarla de otra figura del mismo vicio que pintó Mengs en la bóveda de Trajano”¹³.

Yendo pues a esta otra bóveda pintada igualmente por Mengs, nos vamos a fijar de momento en otras dos figuras solamente, el Engaño y la Envidia.

Al contrario que en la bóveda anterior, en ésta aparece la personificación de unos vicios en los que no se disimula su inconveniencia. El Engaño está representado por una figura mitad humana y mitad reptil (dos colas de serpiente) tomando una de las características que le da Ripa, pero, sobre todo, representada como figura híbrida de las que Mengs prohibía representar. La Envidia por su parte, aparece como una mujer vieja y desagradable con culebras en la cabeza y en las manos, una de las cuales le muerde, es decir, de nuevo una representación poco amable, bastante próxima a la iconografía que Ripa recomienda y que en este caso contradice también a Winckelmann, que había expresado su opinión de que era imposible para los pintores representar la Envidia al estilo de Ovidio (vieja, fea y desagradable) “sin sacrificar la nobleza del arte”.

Revisando brevemente lo que Fabre indica al respecto, observamos que no menciona para nada a Winckelmann ni tan siquiera en esta alegoría y que da a Ripa y Boudard como fundamento de las figuras mencionadas, lo cual, si bien no corresponde exactamente con la fuente de Mengs, si se aproxima mucho y ayuda sin duda alguna a interpretarla.

Pasando ahora a otros pintores, examinamos algunos ejemplos de Maella, quien en su Apotheosis de Adriano, muestra al emperador acompañado de un sinfín de alegorías sobre sus virtudes y la bondad de su gobierno. Entre estas últimas aparece el Furor encadenado, alegoría de algo no existente en la naturaleza y que por tanto, el pintor debe inventar. Precisamente el Furor bélico,

¹² Winckelmann en realidad habla de un carro tirado por cuatro caballos correspondientes a las cuatro partes del día, los dos representados por Mengs, más el pleno día (color blanco) y la noche (color marrón oscuro).

¹³ *Ob. cit.*, pág. 250, nº 10.

según lo describe Virgilio —y cuya descripción no es muy lejana a la figura representada por Maella— es otro de los ejemplos citados por Winckelmann como aquellas imágenes que nos harían desviar la vista¹⁴ y por tanto imposibles de representar por el pintor. Maella sin embargo presenta el Furor bajo la figura de un personaje agitado, con los ojos vendados, armas rendidas, encadenado por un geniecillo y empujado por una figura monstruosa que representa la Ira.

Tenemos pues aquí una representación poco conveniente, para la que se ha recurrido de nuevo a Ripa, cuyas instrucciones se siguen fielmente, como señala Fabre¹⁵.

Otro de los pintores llamados por Mengs en primer lugar para tomar parte en la decoración del Palacio Real es Bayeu, quien pinta varias bóvedas, en una de las cuales nos vamos a fijar ahora.

Uno de los primeros trabajos de Bayeu en palacio fue la pintura de la *Caída de los gigantes*, episodio representado igualmente en el techo del Casón del Buen Retiro de Lucas Jordán. Posiblemente la proximidad del tema y de la sede y la no excesiva lejanía en fecha, hace que ambos techos presenten similitudes no solo iconográficas sino también, en nuestra opinión, formales. Ambos representan a los gigantes acumulando piedras para asaltar el cielo, a Júpiter arrojando sus rayos y a Minerva y Hércules luchando contra ellos. Obsérvese que en esta primera bóveda de Bayeu hay una composición abigarrada, una acumulación de personajes, un dinamismo y una expresión no contenida de sentimientos como la Ira (Hércules), el Horror (gigante que cae), el Miedo (gigante apaleado por Hércules), que nos la presentan mucho más cercana al barroco que al neoclasicismo y que, en nuestra opinión, sirve más bien como ejemplo de enlace con el lenguaje alegórico anterior que de ruptura con el mismo. Incluso formalmente las figuras que caen, la presencia de los arbustos, la disposición del mundo celeste, ofrece muchas huellas del techo del Casón¹⁶, cosa por otro lado no tan sorprendente si recordamos que algo después, en 1774, Francisco Bayeu impuso a Fernando Selma, alumno de la Real Academia de San Fernando, la copia de dos cuadros de Lucas Jordán¹⁷, por lo que no es de extrañar que él mismo mirase con interés los modelos que proponía a sus discípulos.

Fabre en el caso de esta bóveda no cita fuentes iconográficas, sino que se limita a interpretar la imagen valiéndose del padre Vitoria y de unas *Metamorfosis* de Ovidio comentadas por Suárez de Figueroa.

Finalmente revisamos también muy brevemente una de las últimas bóvedas del palacio, la que representa a la *Potestad soberana ejerciendo sus funciones*, pintada por Vicente López en 1825.

Para su descripción Fabre se vale, según propia confesión, de la descripción anterior del padre José María Díaz Jiménez, quien pudo colaborar con Vicente López en la invención del programa¹⁸, con lo que volveríamos a ver, como en el barroco, a un eclesiástico erudito empleado en tareas iconológicas.

¹⁴ *Ob. cit.*, pág. 83.

¹⁵ Recuérdese que esta misma figura aparece en el techo del Casón del Buen Retiro, pintado por Lucas Jordán, aunque allí es la Prudencia quien mantiene sujeto al Furor.

¹⁶ Lo mismo puede verse en los bocetos para las alegorías representadas en los óvalos de la bóveda con la *Apoteosis de Hércules*, pintada por Bayeu en 1768-69, especialmente el de la *Filosofía* sigue muy de cerca los modelos de las *Musas* de Jordán en el techo del Casón. (Puede verse reproducido en *Goya joven (1746-1776) y su entorno*, Zaragoza, 1986, n° 54, pág. 104).

¹⁷ Bedat, *ob. cit.*, pág. 228.

¹⁸ José M^a Díaz Jiménez era confesor de la familia real para extranjeros pues sabía italiano, francés y algo de inglés, había estudiado en Alcalá y provenía de familia culta, según consta en su expediente personal del Archivo General de Palacio.

Entre las imágenes representadas por Vicente López aparece la Religión, figura velada, con cruz y luz resplandeciente, siguiendo las instrucciones de Ripa, y una figura “horrenda y monstruosa” precipitándose en un volcán: la Rebelión y la Discordia. Aunque no nos ha sido posible comprobar los atributos de esta figura, que Fabre tampoco menciona, es fácil constatar como aquí se omite ya definitivamente la contención y gracia que caracteriza a la alegoría neoclásica.

Tenemos pues aquí un ejemplo fehaciente de como la presencia de la nueva alegoría en las pinturas del Palacio Real no fue definitiva y por tanto la historiografía sobre la alegoría en la pintura española debe tener en cuenta el testimonio de Fabre, y el de las propias pinturas, a la hora de estudiar y enjuiciar los testimonios recogidos al principio de este trabajo.

Y ya para terminar tendríamos que realizar la crítica del propio libro de Fabre. El autor, que elogia a Mengs, que conoce la obra de Winckelmann y que respeta las opiniones de Ponz y Ceán, a la hora de explicar las pinturas no recurre para nada al texto de Winckelmann —ni tan siquiera cuando las alegorías que comenta corresponden específicamente a algunas de las citadas por él— sino a manuales que aquel rechaza. Estos manuales en ocasiones —caso de Mengs por ejemplo— no son los que suministran la iconografía que aparece en la pintura, pero en general sirven para explicar la imagen.

Lo mismo podríamos decir de las fuentes que da para el origen o la historia de los personajes mitológicos, para lo cual no mira los textos griegos o latinos sino los de Cartari, Boccaccio o Fulgencio, e incluso para la interpretación acude a *Ovidios moralizados* más que a los originales clásicos.

Pero aún hay testimonios de mayor importancia, como es el caso de que el propio Fabre colabore en programas iconográficos contemporáneos. Así hace probablemente en 1818 cuando presenta a la reina Isabel de Braganza una “idea” para la pintura del salón del Real Casino, edificio regalado a la reina por la villa de Madrid ese mismo año y en el que Vicente López representó la *Alegoría de la donación del Casino a la Reina*, en el techo de su sala principal, y en 1826 cuando ofrece la *Disertación sobre la alegoría que ha de pintar Luis López*, referente a *Las Virtudes que deben adornar a los que ejercen empleos públicos*, correspondiente a la pintura de una de las bóvedas de palacio realizada ese mismo año por Luis López. En ambos casos recurre de nuevo a Cartari, a Ripa y a la *Iconologie* de Cochin¹⁹.

Así pues, el mismo autor de la *Descripción* sería un ejemplo más de esa contradicción entre lo que se opina y lo que se hace, de como el nuevo lenguaje se propaga desde la “teoría” de los personajes ilustrados, pero en la práctica (mentores de programas, pintores e intérpretes) siguen utilizando el viejo lenguaje (incluso imponiendo algunos de sus “vocablos” al propio Mengs). Vemos así como tras el breve paréntesis neoclásico, facilitado por la presencia del bohemio en España pero no acatado totalmente ni tan siquiera por sus discípulos más próximos, se vuelve a la tradición barroca.

Esto, que por un lado parece confundir al lector, por otro explica la personalidad de un autor que en varias ocasiones manifiesta en su obra opiniones reaccionarias y halagadoras de una política y de un rey, que también quiere volver la historia al pasado y que, en ocasiones lo consigue. Y a nosotros nos ayuda a clarificar la metodología y la crítica historiográficas.

¹⁹ Sobre la pintura del techo del Casino de la Reina y el texto correspondiente de Fabre puede verse: José Luis Díez García, “La Alegoría del Casino de la Reina de Vicente López”, *Boletín del Museo del Prado*, 1987, pág. 169-181. El texto manuscrito de la segunda Disertación se adjunta en la solicitud del permiso real para realizar la descripción de todas las bóvedas del palacio (A.G.P. Sección Administrativa leg. 423) y aparece, resumido, en el texto impreso *Descripción de las Alegorías del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829, en el que, en cambio, se informa de las fuentes (pág. 208-209, n° 2ª - 4ª).